Francesca Summa - 27 Dic 2023

Strumenti musicali nelle sepolture: Il caso delle necropoli tarantine

Strumenti musicali nelle sepolture
Il caso delle necropoli tarantine

Francesca Summa

Introduzione

Con il termine "Archeologia musicale" viene definito «un ambito di ricerca che adotta entrambi i metodi di indagine della musicologia e dell'archeologia e si basa sullo studio di diversi tipi di 'oggetti' di interesse musicale, in particolare strumenti musicali, documenti figurati, documenti epigrafici e numismatici rinvenuti in contesti sacri, funerari, urbani e militari, oltre che sullo studio delle fonti scritte»

Così Angela Bellia descrive la disciplina oggetto di suoi numerosi studi, alla ricerca della costruzione di un immaginario sonoro antico. Non si tratta, infatti, solo di voler ricostruire la musica antica, purtroppo immateriale e inafferrabile, ma anche – e soprattutto – di volerne ricostruire il contesto di appartenenza, l'ambiente che la produceva e la richiedeva, le sue funzioni, i suoi usi, i suoi significati e, con non poche difficoltà, i suoi strumenti.

Tale contributo nasce dal sistematico lavoro della studiosa di ricerca e organizzazione degli oggetti identificati come strumenti musicali in tutta la Magna Grecia e Sicilia, con *focus* particolare sulle necropoli di Taranto, i cui oggetti da analizzare sono numerosi e significativi, anche se spesso è difficile ritrovarne le tracce sia perché privi di un contesto di rinvenimento preciso, sia perché svincolati da qualsiasi altro manufatto archeologico che possa guidare nella comprensione.

Ma prima di arrivare agli oggetti in sé, si è preferito delineare anzitutto un quadro delle fonti che si possiedono sulla musica antica, che non solo svolgono il ruolo secondario di colmare i vuoti della silenziosa fonte diretta, ma anche un ruolo primario in merito alla comprensione dell'ambientazione sociale ed etnica di tale musica. Dalle fonti letterarie, all'iconografia vascolare e delle statuette fittili, su cui gli studi si sono maggiormente concentrati, sino agli oggetti in sé, a ragione ancora poco indagati per l'esiguità delle testimonianze, la loro frammentarietà, la loro deperibilità e i loro contesti poco noti. A proposito di contesto, si è voluto mettere a fuoco, nel secondo paragrafo, quello funerario, cercando di sollevare le principali questioni: cosa ci fa uno strumento musicale in una tomba? Un primo livello di interpretazione porterebbe a pensare che il defunto fosse stato un musicista, come accade – anche se raramente –, ma interrogando i dati a disposizione si riesce a delineare un quadro più articolato: uso dello strumento in vita e in quali contesti (celebrazioni religiose, simposi, momenti educativi), uso dello strumento durante il rituale funerario, età del defunto, sesso del defunto, associazioni di corredo, simbolismo tra musica e oltretomba. Interpellando esempi noti e articolati, si è voluto mostrare uno scenario chiaro e lineare, che getta le basi per l'analisi successiva e particolare su Taranto, i cui oggetti, come detto, presentano non poche difficoltà, ma su cui, comunque, si può cominciare a raccontare una storia.

1. Le fonti sulla musica antica

Il termine "musica" deriva dal greco *mousikè (techne)*, ovvero "l'arte delle Muse", con riferimento non solo alla musica strumentale e al canto, ma anche alla poesia e alla danza.

La musica permeava numerosi momenti di vita pubblica e privata del popolo greco: nel primo caso, si ricordano le cerimonie religiose, le gare sportive, il simposio, celebrazioni di particolari festività e contese politiche; all'interno della sfera privata, la musica era presente durante le feste nuziali, in ambito domestico, durante i rituali funerari e nell'educazione dei giovani. Purtroppo, di tale ricchezza è difficile tenere traccia, sia per la volatilità della forma d'arte in sé, sia perché nella stragrande maggioranza dei casi, si tratta di momenti musicali improvvisati, di uso e consumo quotidiano, nati e conclusi nel cerchio di un'occasione, e – soprattutto – perché la trasmissione delle conoscenze e la diffusione dei testi musicali avveniva in forma orale, attraverso l'ascolto e la memorizzazione, almeno fino al IV secolo a.C.

Tuttavia, possibilità e modi per approcciarsi allo studio della musica antica prescindono dalla presenza o meno di testimonianze dirette sull'argomento: anzi, è importante mettere in luce come la materia debba essere studiata in ogni suo aspetto, al di là della possibilità di ricostruire la fonte sonora in sé. Vi è infatti un intero immaginario che deriva dalle fonti letterarie ed epigrafiche, dalla documentazione papirologica che restituisce la notazione musicale[1], e soprattutto un ricco repertorio figurativo, costituito sia dalle scene dell'iconografia vascolare, sia dalle riproduzioni coroplastiche.

Tra le fonti letterarie strettamente musicali, di notevole importanza sono i trattati sugli strumenti, di cui tuttavia oggi la maggioranza è perduta: tra i più celebri, quelli di Aristosseno di Taranto, di Archita, e di Aristofane di Bisanzio. Dal primo (fine IV – inizi III secolo a.C.), infatti apprendiamo la classificazione degli strumenti musicali, suddivisi in tre grandi famiglie: gli strumenti a fiato, chiamati *empneustà*; gli strumenti a percussione, chiamati *kroustà*; gli strumenti a corde (pizzicate o suonate con il plettro), chiamati *entatà*, divisi a loro volta in tre sottogruppi: le lire, strumenti con corde di uguale lunghezza; le arpe, strumenti con corde di diversa lunghezza; i liuti, strumenti provvisti di una tastiera su cui le corde venivano premute[2].

Di pari dignità risulta l'enorme repertorio letterario che dà notizia della cultura musicale greca e magnogreca, contestualizzandola in un ambiente specifico, fra determinate persone, con particolari strumenti. Notizie del ruolo della musica all'interno della società greca si hanno sin dai poemi omerici: la musica all'interno di riti religiosi, come in *Il*. I, vv. 472 sgg., in cui i rappresentanti degli Achei restituiscono la figlia al sacerdote Crise nel santuario di Apollo e compiono il sacrificio espiatorio intonando in coro il peana[3]; la musica in ambito privato, come in *Il*. IX, vv. 185 sgg., in cui Achille canta accompagnandosi con la *phorminx*, strumento a corda degli aedi, per alleviare il suo dolore; la musica che accompagna la vita agreste e cittadina raffigurata da Efesto sullo scudo di Achille, in cui suonatori e cantori fanno da sottofondo a scene di cerimonie nuziali, di lavoro nei campi, danze etc. (*Il*. XVIII, vv. 490 sgg.); nell'*Odissea* sono presenti importanti figure di citarodi come Femio di Itaca e Demodoco di Corcira, indispensabili per accompagnare scene di banchetti e gare atletiche (*Od*. I, vv. 377 sgg; VIII, vv. 487 sgg.)[4]. I rimandi alle attività musicali nel mondo greco proseguono e anzi si intensificano nelle testimonianze letterarie delle epoche successive: basti pensare

[1] Si tratta di papiri datati tra la fine del V secolo e il III secolo a.C. che riportano testi che, quando erano destinati al canto, presentavano, sopra le parole, lettere dell'alfabeto e segni aggiuntivi.
[2] PAOLUCCI – SARTI 2012, pp. 10-11
[3] Canto lirico religioso dell'antica letteratura greca, di tradizione micenea, originariamente riservato al culto di Apollo e della sorella Artemide, poi esteso ad altri dèi olimpici e, più tardi - attenuatosi il carattere cultuale - anche a personaggi illustri. Era composto, nelle forme più antiche, in metro peonico, e cantato da un coro generalmente di uomini, accompagnato dal suono della lira (definizione di Treccani, https://www.treccani.it/vocabolario/peana/)
[4] COMOTTI 1991, p. 6

alla poesia lirica, arcaica e classica, che era composta per essere cantata con l'accompagnamento strumentale, o all'importanza che ebbe il canto corale nelle opere drammatiche di età classica. Accanto ai generi più antichi come il *paiàn* in onore di Apollo, il *linos*, *l'hyménaios*, canto di nozze, e il *threnos*, canto funebre – già menzionati nei poemi omerici – compare l'*hymnos*, canto in onore degli dèi e degli uomini, il *prosódion*, melodia processionale, il *parthénion*, eseguito da un coro di ragazze, e il *dithýrambos* dionisiaco: queste opere erano strettamente legate alle occasioni per cui erano eseguite, che – in linea con la nuova dimensione politica scaturita dalla nascita della polis – rispecchiano l'aumento dei momenti di partecipazione cittadina alle diverse forme di vita sociale[5].

Da non trascurare poi è l'aspetto metrico nelle opere greche, vitale e "pulsante" testimonianza della musica antica. Anche se è opportuno ricordare che la metrica greca e latina non era fondata sulla disposizione di accenti tonici – come invece accade nella metrica delle lingue romanze e come, erroneamente, vengono letti odiernamente i testi antichi – ma sull'alternanza di sillabe con quantità lunghe e brevi, risulta comunque per provare a restituire una lettura musicale di un testo in metrica, in cui l'andamento cadenzato di tempi forti e tempi deboli costituiva il ritmo del verso.

Tuttavia, non è questa la sede per approfondire tali tematiche, pertinenti alla storia della musica, alla storia letteraria e alla prosodia, ma è sembrato utile presentare un quadro generale e sintetico di quanto lo studio della musica nel mondo antico abbia un ventaglio di sfaccettature e connotazioni differenti e, seppur rappresentando un aspetto culturale apparentemente inafferrabile, è importante rendersi conto di come il suo studio possa spaziare attraverso diverse fonti e prospettive.

La maggior parte degli strumenti musicali ha una genesi mitologica, spesso attribuita agli dei: l'*aulos* era invenzione di Atena, la *lyra* di Hermes, la *kithara* di Apollo, la *Syrinx* di Pan. In realtà, questi strumenti sono diffusi già nel III-II millennio a.C. in area mesopotamica ed egea, trasmessi ai greci verosimilmente attraverso la civiltà minoica e micenea[6]. Riguardo il peculiare clima del mondo coloniale, il lavoro sistematico di Angela Bellia di ricerca e documentazione del repertorio musicale magnogreco ha approfondito la tematica sotto vari aspetti, a cominciare – come si anticipava – dalle fonti indirette utili per la contestualizzazione di immateriali e intangibili *performances* musicali. Il repertorio musicale si presenta particolarmente ricco soprattutto in ambito religioso: nella sfera cultuale e rituale magnogreca, alcune divinità del Pantheon d'Occidente assumono un ruolo di rilievo in connessione con l'esperienza della fondazione. Apollo, ad esempio, è oggetto di una singolare devozione, essendo coinvolto in prima persona nell'esperienza della fondazione, prescrivendone l'oracolo, ed è sicuramente la personalità divina che più ha un legame esplicito con la musica. Nella sua *Geografia*, Strabone racconta che ad un gruppo di Calcidesi l'oracolo di Delfi prescrisse di recarsi in Italia e fondare la città di Reggio, che fu consacrata ad Apollo[7]. Da Pausania si ha notizia di "feste locali" celebrate a Reggio in onore di Apollo, in cui era presente un coro di trentacinque giovani guidati da un corega e un suonatore di *aulos*[8]. Anche a Locri il culto di Apollo è fortemente documentato, poiché da tradizione la divinità aveva contribuito alla vittoria durante la battaglia della Sagra (575-565 a.C.): esso è documentato soprattutto dal rinvenimento di *pinakes* nel santuario della Mannella, su cui la divinità è raffigurata con l'arco e la *lyra*, attributi che esprimono il suo duplice ruolo, da un lato la difesa della città, dall'altro la sua facoltà di guarigione e allontanamento dei mali

[5] COMOTTI 1991, p. 17
[6] TRUDU 2015, p. 2
[7] STRABONE, *Geografia*, VI, 1, 6
[8] PAUSANIA, V, 25, 2, 4

attraverso la musica. Nei *pinakes* locresi sono raffigurati anche i Dioscuri intenti a suonare la *lyra*: la loro sembra essere un'allusione ai rituali iniziatici maschili, connessi all'educazione dei giovani basati su esercizio fisico, canto e musica. A Taranto il culto di Apollo si traduce in particolar modo nelle celebrazioni in onore di Apollo *Hyakinthos*, probabilmente raffigurato anche su monete della fine del VI secolo a.C., come un giovane con un fiore e una *lyra*. È rappresentato anche su numerose statuette fittili del IV-III secolo a.C. trovate in depositi votivi tarantini, mentre regge la *kithara* con cassa quadrangolare e il plettro: la scena è da interpretare sia come rappresentazione del mito di *Hyakinthos*, sia come rimando agli spettacoli musicali che si tenevano durante le feste a lui dedicate in connessione ai riti di passaggio dei giovinetti e delle giovinette all'età adulta[9]. Singolare testimonianza dell'immaginario musicale è il *choros* fittile attorno ad una suonatrice di *aulos*, databile al VI-V secolo a.C., rinvenuto nel santuario di Era di Poseidonia, dove sono stati rinvenuti anche frammenti di *auloi* probabilmente legati a cerimonie connesse al mondo femminile e alle nozze, tipiche dei grandi *Heraia* d'Occidente. In Sicilia, ritrovamenti di strumenti musicali e di statuette femminili che li suonano in aree sacre a Demetra sono stati interpretati come testimonianza delle esecuzioni musicali tenute durante feste in suo onore o nei riti tesmoforici, attecchiti particolarmente in ambito indigeno. Alla sfera demetriaca è da riferire anche il rinvenimento, in aree sacre alla dea, di piccoli *tympana* votivi in bronzo – da interpretare come offerta in foma miniaturistica degli strumenti considerati come attributi della divinità e delle cerimonie associate – e i *kymbala* in bronzo[10]. Divinità fortemente accolta in ambiente indigeno è Dioniso, riccamente presente nell'iconografia dei vasi a figure nere e rosse di importazione e di produzione italiota, da cui si percepisce il forte legame dei soggetti con la musica e la danza: a partire dal VI secolo a.C. i Satiri sono raffigurati anche svincolati dalla divinità, intenti a suonare. Nelle scene dionisiache del VI-V secolo a.C. gli strumenti più rappresentati sono i *krotala* e gli *auloi*[11]. Dal V secolo a.C. nella ceramica a figure rosse i Satiri compaiono anche suonando il *barbitos*, uno strumento a corde, suonato anche dalla componente femminile del corteggio dionisiaco, le Menadi, la cui presenza si diffonde nell'iconografia proprio a partire da questo secolo. Dalla seconda metà del V compare anche il *tympanon*, strumento di origine orientale. Come nota giustamente la Bellia, all'interno dell'immaginario sonoro dionisiaco, la musica agiva solo indirettamente, come accompagnamento alla danza, i cui movimenti vorticosi causano direttamente lo stato di *trance* e l'estasi, intensificati dal contrasto tra sonorità dei *kymbala* e dei *krotala* con quella dei *tympana*[12].

All'interno della sfera cultuale, l'accompagnamento musicale è testimoniato anche da peculiari fonti: si tratta di epigrammi votivi, presenti nel Libro VI dell'*Anthologia Palatina*, che fungono da dediche di strumenti musicali a divinità connesse con l'uso di quel particolare oggetto. Ad esempio, dediche ad Apollo di strumenti a corde, ad Atena di trombe guerriere, a Pan di zampogne, a Cibele di *tympana*, *kymbala* e *auloi*[13].

[9] Per una rassegna completa delle divinità del Pantheon greco connesse con la sfera musicale in un contesto magnogreco, cfr. BELLIA 2003, e BELLIA 2006, il catalogo dell'esposizione di coroplastica e vasi attici e magnogreci, caratterizzati da raffigurazioni musicali, provenienti dalle necropoli e dalle aree sacre dell'antica Akragas (Agrigento), un ricco repertorio iconografico in grado di esprimere con particolare evidenza le numerose occasioni musicali del mondo antico, In generale, per quanto riguarda il mondo musicale della Grecia antica, cfr. il lavoro completo di CASTALDO 2000

[10] Per una rassegna completa dell'iconografia musicale in Sicilia, cfr. BELLIA 2010, pp. 12-19

[11] BELLIA 2014a, pp. 2-22

[12] BÉLIS 1995, pp. 271-281

[13] PETRETTO 1999, pp. 117-123

2. Immaginario sonoro nelle necropoli

Le fonti dirette della musica antica sono i reperti interpretabili come strumenti musicali. Alcuni di essi, rinvenuti all'interno di un contesto di necropoli, sollevano numerosi interrogativi: potrebbero far pensare alla professione del defunto come musicista, oppure erano semplicemente oggetti posseduti in vita e collegabili ad altri momenti della quotidianità al di fuori della propria professione; oppure ancora potrebbero essere stati usati durante il rituale funerario e poi deposti, oppure avere un significato simbolico e non pratico, alludendo al mondo della morte e dell'oltretomba.

In relazione a quest'ultimo caso, infatti, è stato spesso evidenziato come nell'ambito dei movimenti religiosi magnogreci improntati su dottrine orfiche, la musica servisse per elevare l'anima del fedele fuori dagli Inferi: fonti letterarie ed evidenze archeologiche di tipo funerario testimoniano la presenza di circoli orfico-pitagorici, composti da quei gruppi di iniziati che provocarono le crisi politiche tra il VI e l'inizio del IV secolo a.C. nella *polis* di Metaponto e si diffusero così in tutto l'Occidente greco[14]. Recentemente, in tal senso è stata anche interpretata la presenza di frammenti di una *lyra* all'interno della famosa tomba 'del tuffatore' di Poseidonia, attribuendo la sepoltura ad un pitagorico e intravedendo nelle raffigurazioni il riflesso del suo credo iniziatico: la *lyra* insieme al cratere e all'uovo dipinti sulle pareti rappresenterebbero una triade simbolica legata alle dottrine salvifiche che attecchirono copiosamente nella sfera funeraria. Il suono – in questo caso – della *lyra* era ritenuto capace di elevare l'anima e superare i vincoli della morte e la presenza dello strumento aveva così un ruolo prettamente simbolico[15].

Il caso di Poseidonia è emblematico se si pensa che il ritrovamento di strumenti musicali nelle sepolture ha spesso spinto gli studiosi a considerarle come tombe di musicisti, attirando l'attenzione e l'eccezionalità dei rinvenimenti. Tuttavia, oggi ci si interroga se davvero la loro presenza sia indizio di una competenza musicale del defunto, e non sia invece legata alla celebrazione del morto, essendo così indice tanto dell'ideologia funeraria quanto delle credenze religiose riguardo la vita oltre la morte.

Se, infatti, si supera questo primo livello di interpretazione, si può dare a questi strumenti la possibilità di fornire importanti informazioni riguardo l'individuo deposto, riguardo l'individuo inserito nella comunità e – all'aumentare delle testimonianze – riguardo una comunità in senso lato. Lo studio delle necropoli rappresenta perciò un contesto di indagine privilegiato, in quanto – lavorando sul modo di deposizione e sul corredo associato al defunto – è possibile individuare differenze sociali ed etniche, nonché divergenze ideologiche sui rituali funerari e sulla concezione della morte. Quest'ultima si modifica nel corso delle epoche e differisce fra madrepatria e ambito coloniale: in età arcaica, la morte era vista in modo distaccato rispetto alla vita, perciò l'interesse principale era quello di rendere il defunto degno di memoria, ben rappresentato da un corredo che rimanda a dei ed eroi. A partire dal VI secolo, invece, la morte è vista come continuazione della vita nell'al di là, perciò nelle tombe compaiono oggetti che dovevano accompagnare il defunto durante il suo passaggio nell'oltretomba. In questo senso, risulta particolarmente interessante collocare un oggetto iconograficamente associato al mondo musicale o direttamente interpretabile come strumento musicale, all'interno di un'associazione di corredi parlante, che descrive sia il defunto sia la cultura funeraria cui appartiene: lo strumento musicale richiama così lo *status* del defunto, il suo ruolo sociale e politico.

[14] BELLIA 2018, pp. 179-180
[15] RESCIGNO 2017, pp. 321-332

L'analisi del contesto di rinvenimento, quando possibile, permette di esaminare gli strumenti musicali non come oggetti a sé, ma come testimonianza di precise dinamiche culturali, e per comprendere il ruolo della musica nella società che li ha prodotti. Questo approccio considera gli strumenti musicali non in chiave sensazionalistica, ma parte di un contesto, di un insieme di documenti che concorre ad esplicitare il significato simbolico loro attribuito «come mezzi attraverso cui si esplicitano e si materializzano messaggi e valori relativi alla vita musicale e al suo ruolo nell'ambito della vita tout court»[16]. Studiando le relazioni fra lo strumento e gli altri oggetti del corredo, sarà possibile tracciare dei rapporti tra oggetti, comprendere quale sfera della vita sociale e/o privata più si accompagna alla sfera musicale – cioè quali altri strumenti erano associati a quelli musicali – e, nel caso delle ceramiche, trovare i nessi tra le immagini che in antico erano state selezionate per trasmettere un preciso messaggio. Infatti, l'osservazione del corredo potrebbe permettere di integrare gli strumenti musicali entro rapporti già individuati e riferibili a uno schema che sembra riproporsi nelle città greche di fine VI e inizio V sec a.C., secondo una ideologia funeraria comune: gli oggetti contestuali connessi con la sfera del simposio, principalmente destinati al consumo del vino – come coppe, crateri, anforette, *oinochoai* etc. – sono di solito corredo degli individui della fascia di età più avanzata; gli oggetti del corredo degli individui di età compresa tra i venti e quarant'anni alludono invece all'attività atletica, mentre il corredo degli individui di età compresa tra i quaranta e i cinquant'anni appare caratterizzato dall'assenza di suppellettile[17].

Ad esempio, tra le tombe locresi della necropoli di Lucifero a Locri in cui sono stati rinvenuti strumenti musicali, si riesce a delineare un quadro preciso delle sfere culturali e delle pratiche associate al defunto. In tutte le 14 tombe con strumenti della suddetta necropoli locrese è presente la *lyra* (nella T754, T1290 e T1050 associata all'*aulos*), un indice di frequenza eccezionale a confronto con le segnalazioni sporadiche da contesti funerari greci (Atene, Arta, Corinto) e magnogreci (Poseidonia, Taranto, Metaponto, Crotone). In generale, la loro scarsa frequenza risulta un valore aggiunto, poiché le rende indicatori di uno *status* elevato del defunto che la possiede, sia dal punto di vista economico, sia dal punto di vista sociale, perché indica la sua partecipazione a un percorso formativo culturale di alto livello, connesso talora alla capacità di suonare lo strumento e alla pratica della recitazione poetica, o comunque ad un mondo colto e raffinato dove l'attività musicale e poetica riveste un ruolo rilevante.[18] 10 tombe su 14 presentano – associato alla *lyra* – uno strigile, mettendo così in relazione la sfera musicale con quella maschile e atletica. Un'ulteriore analisi che getta luce sull'immaginario oggetto di ricerca è sicuramente quella dell'età del defunto, molto difficile se mancano indagini osteologiche a sostegno: il caso delle tombe della necropoli di Lucifero rivela una eccezionalità anche in tal senso, poiché, mentre le *lyrai* sia greche sia magnogreche sono sempre deposte in tombe di adulti, quelle locresi si articolano in 9 su 14 tombe di adulti, e 5 su 14 tombe di pre-adulti: questo porta a pensare che probabilmente – almeno a Locri – gli strumenti musicali rinvenuti in necropoli non siano indizio di attività musicale di carattere professionale da parte del defunto: verosimilmente l'intenzione è quella di contrassegnare la loro appartenenza a un ceto ristretto, poiché gli strumenti stessi si connotano come oggetti appannaggio esclusivo di appartenenti alla classe dominante, non solo – come si diceva in precedenza – per valore economico, ma anche perché rappresenta una raffinata idea di *paideia*, basata sull'educazione musicale, letteraria e poetica

[16] GUIZZI 2002, pp. XX-XXI
[17] BELLIA 2017, p. 5
[18] Per l'associazione completa dei corredi delle tombe con strumenti musicali della necropoli di Lucifero, cfr. ELIA 2010

(e fisica, quando associata a strumenti della palestra), restituendo, in ultima analisi, carattere elitario a tali sepolcri[19].

Questo concetto appare esplicito nel confronto tra la tomba 341 e la tomba 165 della necropoli meridionale di Poseidonia, in località S. Venera[20]. Nel primo caso, si tratta di una sepoltura appartenuta ad un uomo adulto – grazie all'esame osteologico, di sessant'anni – in cui era stato deposto un carapace per la cassa di risonanza di una *lyra* accanto alla mano sinistra e un plettro in ferro tra le ossa della mano destra. Nel secondo caso si tratta invece di una tomba appartenuta ad un fanciullo, in cui era stata deposta una *lekythos* con scena di educazione musicale, in cui è raffigurata una lira appesa alle pareti di una scuola dove un giovinetto legge un rotolo iscritto sotto la supervisione di un pedagogo[21].

Di significato simbolico si parla anche in merito agli strumenti a percussione, che nel mondo antico – soprattutto se in bronzo – erano considerati apotropaici poiché in grado di allontanare le influenze negative e far convergere quelle positive: per questo motivo venivano utilizzati nel corso di rituali di purificazione e nelle cerimonie funerarie[22]. La capacità del suono del bronzo di prevenire e scacciare influssi malefici era sostenuta, come si è detto, anche dal pensiero pitagorico: Porfirio afferma che percuotendo il bronzo, ne scaturisce la voce del demone intrappolato[23].

3. Breve contesto musicale di Taranto

In questa sede, si è scelto di porre l'attenzione sulla *polis* di Taranto, potente e florida colonia magnogreca, patria di Archita e Aristosseno, due figure il cui contributo allo studio della teoria musicale fu significativo.

Già a partire dal suo mito di fondazione, la città appare intimamente collegata alla sfera musicale. Taras fu fondata nel 706 a.C. da un gruppo di coloni spartani, secondo le fonti da un gruppo di Partheni, guidati dal mitico eroe Falanto. Pausania racconta che, dopo aver consultato l'oracolo di Delfi, la nave naufragò nel mare di Criseo e Falanto fu salvato da un delfino[24]: per questo motivo, lo statere tarantino in argento coniato ininterrottamente dalla fine del VI secolo alla presa della città da parte dei romani nel 209 a.C. presenta sul diritto un personaggio che cavalca il delfino[25]. Un'iconografia simile compare anche in alcune monete brindisine della metà del IV secolo a.C., in cui è rappresentata su un lato la testa di Poseidone e sull'altro un giovane con la cetra che cavalca un delfino, verosimilmente interpretato come Falanto, anche perché, stando al mito, egli fu esiliato da Taranto e trovò ospitalità proprio a Brindisi, dove poi sarebbe morto. La cetra rappresentata è inoltre del tipo con la base rettangolare, tipica del mondo magnogreco[26].

[19] ELIA 2010, pp. 408-414
[20] BELLIA 2017, p. 5
[21] Nella T65 presenti anche oggetti per la palestra, coppe e *skyphoi* miniaturistici.
[22] BELLIA 2013, pp. 119-122
[23] PORFIRIO, *Vita Pythagorae* 41
[24] PAUSANIA, Ελλάδος Περήγησις, X, 10, 13
[25] In realtà, Falanto condivide il ruolo di fondatore con Taras, eroe eponimo della città e del suo fiume, figlio di Poseidone e della ninfa locale Satyria, creando una dicotomia tra eroe straniero ed eroe nativo. Il lessicografo Polluce, tra l'altro, dall'aristotelica *Politeia* tarantina, ricava la notizia secondo cui sulla moneta di Taranto il personaggio rappresentato sul delfino era proprio l'eroe Taras (POLLUCE, *Onomasticon*, IX 80)
[26] CASTALDO 2010, p.138

Un altro rimando mitologico al legame tra Taranto e la sfera musicale si trova in Erodoto, il quale racconta che il citaredo Arione, trovandosi in Italia e in Sicilia per una tournée musicale, dopo aver ottenuto abbastanza guadagno, decise di tornare a Corinto, partendo dal porto di Taranto. Una volta sulla nave però i marinai volevano ucciderlo, coì Arione chiede di poter cantare un'ultima volta, e dopo aver intonato il *nomos orthios* sacro ad Apollo, si gettò in mare, dove fu salvato da un delfino che lo condusse fino all'estremità meridionale del Peloponneso[27]. Sarebbe interessante immaginare che Arione sia partito da Taranto perché ultima tappa della sua tournée, visto che a Taranto esistevano diversi edifici destinati a tali performances, come il *Mouseion*, il Teatro *Maius* e l'*Auleterion*[28].

Da non dimenticare è anche il già citato culto di Apollo *Hyakinthos*, diffusosi in Italia meridionale dopo la prima guerra messenica, in particolar modo a Taranto. Qui sono state anche ritrovate monete di fine VI secolo con la raffigurazione di un giovinetto con un fiore e una *lyra* identificato proprio come *Hyakinthos*, numerosi ex-voto fittili di IV-III secolo a.C. con la rappresentazione di un fanciullo che regge la *kithara* dalla cassa quadrangolare e il plettro. In connessione a queste testimonianze si riferirebbero le *Hyakinthia*, le feste in cui avevano luogo i riti di passaggio dei giovani all'età adulta, durante le quali essi suonavano la cetra[29].

Ultima nota, ma non per importanza, dal 367 al 361 a.C. si data il governo di Archita a Taranto. Tra i suoi campi di interesse ci fu anche quello musicale, che si realizzò nella sua opera *Harmonikà*, in cui affermò importanti princìpi di acustica e teoria musicale. A lui è anche attribuita l'invenzione di uno strumento in grado di produrre suono e rumore utile agli adulti per tranquillizzare i bambini, che le fonti chiamano *platagé*[30], con forma simile ad un sistro a scaletta[31].

4. Strumenti musicali delle necropoli tarantine

Dalle ricerche sistematiche condotte da Angela Bellia, è stato rintracciato un totale di 12 strumenti musicali, provenienti da Taranto e da contesto funerario.

Strumento musicale	Crotali	Sonagli	Lire	Chiave d'arpa	*Auloi*
Quantità	1	1	5	1	4

4.1 Crotali

I crotali, uno dei più caratteristici strumenti musicali greci, presentano forme e materiali differenti, e la loro varietà è testimoniata da numerose fonti letterarie[32] e iconografiche.

[27] ERODOTO, *Storie*, I, 23-24
[28] CASTALDO 2010, p.139
[29] BELLIA 2014a, p. 8
[30] ARISTOTELE, *Politica*, VIII, 1340b 26
[31] BELLIA 2014b, p. 6
[32] La sua antichità è attestata già nell'*Inno ad Apollo*, in cui le fanciulle di Delo intonano il suono dei crotali durante le cerimonie delfiche in onore del dio (vv. 157-164) e, fuori dall'ambito propriamente sacro, dall'epitalamio saffico di Ettore e Andromaca (fr. 44 Voigt).

Propriamente essi erano idiofoni a concussione formati da due o più oggetti, tra cui bastoncini o tavolette di legno, osso o avorio, segmenti di canne, gusci di noce o conchiglie, percossi tra loro[33]. Il termine deriva da κρόταλον, a sua volta derivante dalla radice indoeuropea KRET che ha il significato di urtare.

Le tavolette in osso con manico rinvenute nelle sepolture sono state interpretate come elementi di crotali a bacchetta: in genere sono composti da tre elementi, di cui due placchette esterne e una tavoletta interna con sostegno per permettere l'impugnatura. Esse erano legate assieme attraverso fili di stoffa o di cuoio passanti per fori posti sul lato superiore di ciascun elemento.

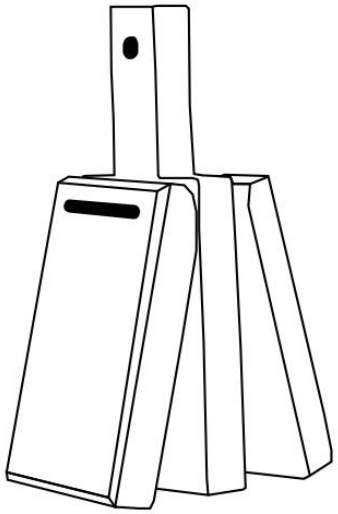

Figura 1. Ricostruzione dei crotali (disegno di Francesca Summa, ispirato a Bellia 2012, fig. 16)

Tra le necropoli di Taranto è attestato un unico oggetto, in una tomba appartenuta forse ad una fanciulla o ad un infante rinvenuta in Via Temenide, datata al 350-325 a.C. Attraverso confronti di contesti coevi (da tomba di Monte Sannace e da una tomba di Rugge), si nota che l'oggetto si trova all'interno di sepolture di pre-adulti e quindi facilmente collegabile al mondo dell'infanzia. Interessanti in merito sono i rinvenimenti di piccole bambole che hanno in mano dei crotali da sepolture di fanciulli a Taranto.

4.2 Sonagli

I sonagli sono degli oggetti con corpo cavo che ospitano piccole palline di argilla all'interno, che producono il suono quando l'oggetto stesso viene scosso, urtando sulle sue pareti interne. Possono presentare diverse morfologie: a partire dalla tipica forma sferica, fino a *crepitacula*[34] più articolati, a forma di melagrana e di mela cotogna – frutti connessi alla sfera della fecondità –, zoomorfi con funzione apotropaica, ad esempio a forma di maialino, di cane, di galletto, di cinghiale, tartaruga, cervo, civetta, bovino. Si tratta di strumenti che sembrerebbero appartenere al mondo dell'infanzia,

[33] BENZI 1992, p. 3

[34] Le fonti tramandano diversi termini: *crepitacula* in Tertulliano, *tintinnabula* in Arnobio, *crepundia* in Plauto e *fasciolae* in Valerio Massimo, tutti indicanti, nel mondo romano, sonagli in osso, rame, piombo, bronzo, argento, oro o terracotta, spesso appesi al collo o ai polsi dei bambini.

di norma rinvenuti – sia nel mondo greco sia in quello italico – in sepolture di pre-adulti[35] e, qualora presente in tombe di adulti, di solito donne-madri. Essi assolvevano a molteplici funzioni: nella sfera della danza – durante celebrazioni religiose e funerarie –, della magia, dei riti di fecondità e di passaggio all'età adulta, e nella sfera neonatale e dell'infanzia con funzione di strumenti tranquillizzanti per i bambini[36].

Forma singolare di sonaglio è la culla fittile con bambino disteso, in cui la pallina di argilla veniva nascosta all'interno della figura: in un contesto funerario rendono evidente la pertinenza della tomba e del suo uso ad un infante. È il caso di un rinvenimento a Taranto, proveniente da una sepoltura nella necropoli in Contrada Santa Lucia, datata tra il I secolo a.C. e il I secolo d.C., che trova confronti anche in rinvenimenti di Egnazia e Capua[37].

4.3 Lire

A partire dalla fine del VI secolo a.C. si diffondono nelle sepolture dell'Italia meridionale carapaci di tartaruga – rinvenuti integri o in frammenti – pertinenti a casse armoniche e a cordiere di lire. Assieme ad essi, si trovano spesso oggetti in osso o in ferro, verosimilmente interpretabili come plettri, bischeri (asticelle ancorate all'estremità della corda per regolarne la tensione), frammenti di ponticello (parte dello strumento a corda che tiene sollevate le corde tese). I rinvenimenti di lire sembrano essere associati esclusivamente alle sepolture e perciò, come si è accennato in precedenza, mostrano un forte legame tra l'oggetto e la sfera funeraria.

A Taranto, Angela Bellia ha contato cinque rinvenimenti sepolcrali riconducibili a lire. Il primo caso è quello della tomba 57 della necropoli in Via Otranto, databile al V secolo a.C., che ha restituito gran parte della cassa costituita da un carapace, con due fori nella parte superiore, presumibilmente per l'alloggio di chiodi che agganciavano un rinforzo lungo il bordo e fissavano la pelle distesa sul carapace; nella sepoltura è stata ritrovata anche una paletta di bronzo con lungo manico cilindrico, probabilmente il suo plettro. Una seconda lira è stata individuata dal rinvenimento di tre frammenti di cassa costituita da un carapace e un elemento metallico a forma di gancio pertinente a una cordiera, provenienti dalla tomba III di Contrada Chiapparo, datata sempre al V secolo a.C. A questi rinvenimenti si aggiungono: un altro esemplare di età ellenistica proveniente da contesto ignoto, una maniglietta di ferro con tracce di cuoio riferibile ad una cordiera trovata nella tomba scoperta presso l'Ospedale SS. Annunziata, e un plettro in osso trovato nella necropoli in Contrada S. Lucia[38].

Sul significato della *lyra* in ambito funerario si è già discusso, tuttavia sarebbe interessante capire nello specifico quello che succedeva nella cultura musicale di Taranto. Non avendo ulteriori dati circa i contesti di rinvenimento di tali oggetti – non si sa, infatti, se fossero deposte in tombe maschili come le altre sepolture con strumenti a corde dell'Occidente greco, né quali fossero gli altri oggetti del corredo –, si potrebbe gettare uno sguardo su particolari statuette tarantine che ritraggono banchettanti recumbenti sulla *kline*, che reggono una *lyra* e vasi da simposio, provenienti anche da aree funerarie della città. La *lyra* sembra essere quindi associata alla sfera del simposio, come confermato dai rinvenimenti di Poseidonia e Locri precedentemente analizzati, o comunque rimandare

[35] Possono essere rinvenuti anche in ambito santuariale, poiché utilizzati come *ex-voto*, soprattutto durante le feste che celebravano i riti di passaggio di fanciulli e fanciulle nel mondo degli adulti.
[36] IOZZO 2009, p. 486
[37] BELLIA 2012, p. 30
[38] BELLIA 2012, pp. 66-67

simbolicamente ad uno strumento legato al passaggio nell'al di là, se nella scena si vuole leggere un richiamo al banchetto ultraterreno, comunque legato al mondo delle *élites*[39].

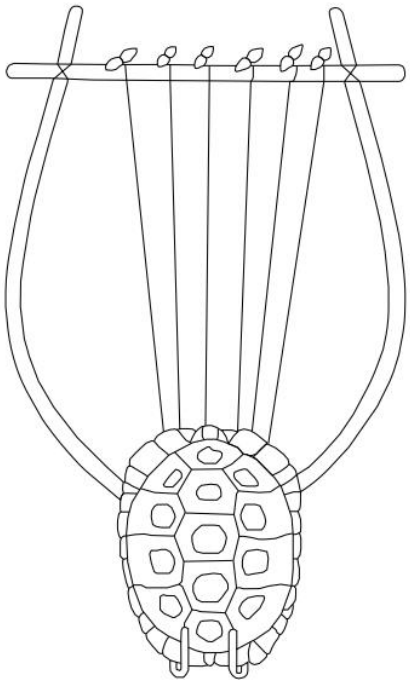

Figura 2. Ricostruzione di una *lyra* con cassa di risonanza costituita da un carapace (disegno di Francesca Summa, ispirato a Bellia 2012, fig. 75)

4.4 Chiavi di arpa

Da una tomba a camera della necropoli in Contrada Vaccarella a Taranto, datata alla fine III-II secolo a.C., provengono frammenti in osso di 12 chiavi di arpa con corpo cilindrico e testa a sezione triangolare, fornita di un foro per il passaggio della corda. Assieme ad esse, è stata ritrovata anche una piccola testa in osso raffigurante Dioniso, usata forse come elemento decorativo del manico probabilmente ligneo dello strumento.

In assenza di altri dati relativi alla tomba, è interessante gettare uno sguardo sull'iconografia vascolare di tale strumento per capirne maggiormente il suo significato all'interno di una necropoli. Proprio da Taranto provengono, infatti, statuette di suonatrici di arpa del IV secolo a.C., che indossano diadema e velo parzialmente rialzato sul capo. Una chiave interpretativa di questo particolare iconografico è da ravvisare sulle rappresentazioni vascolari che vedono tale strumento sempre in mano a personaggi femminili, inseriti all'interno di scene nuziali legate agli *epaulia*, momento di presentazione dei doni alla sposa dopo il suo trasferimento nella dimora coniugale, al gesto dell'*anakalypsis*, lo svelamento della sposa a conclusione del matrimonio[40]. Interessante è notare che queste iconografie vascolari siano associate a tombe di donne, perciò la sfera femminile è evocata tanto dal soggetto che lo strumento richiama, quanto dall'oggetto cui esso è destinato, in un comune accordo tra il culto di Afrodite e delle nozze, e la dottrina orfica e dionisiaca, richiamata dall'elemento decorativo tarantino.

[39] CASTALDO 2009, p. 273
[40] BELLIA 2012, pp. 84-89

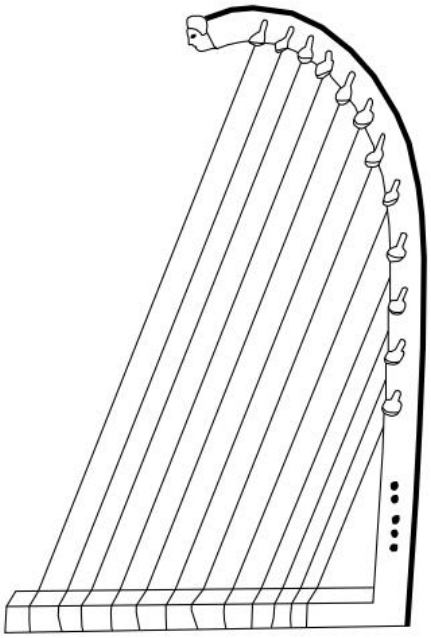

Figura 3. Ricostruzione di un'arpa con 12 chiavi (disegno di Francesca Summa, ispirato a Bellia 2012, fig. 86)

4.5 Auloi

Gli *auloi* sono oggetti cilindrici cavi con fori sulla superficie, realizzati in osso. Sono stati rinvenuti in contesti sacri (in un pozzo a Velia, in una stipe votiva a Taranto e a Poseidonia), spesso associati a luoghi dedicati ad Era e ad Artemide, ma sicuramente più diffusa è la loro presenza nelle aree funerarie. Spesso associati alla *lyra*, sembrano testimoniare la connessione con l'idea di felicità e di simposio nell'al di là, significato confermato anche da fonti letterarie[41]. Oltre al simbolismo ultraterreno, tuttavia l'*aulos* in una sepoltura ha anche un significato pratico, terreno: infatti, era lo strumento maggiormente utilizzato durante i rituali funerari, accompagnando il *threnos* che celebrava il defunto. Il suo suono era associato al lamento ed era ritenuto in grado di allontanare il dolore, poiché muoveva le emozioni e suscitava il pianto[42].

I rinvenimenti tarantini in ambito funerario sono particolarmente significativi. Da una sepoltura in Viale Virgilio di Contrada Corti Vecchie, datata alla fine del III secolo a.C. provengono frammenti di più canne di *aulos* in osso e un elemento cilindrico decorato che presenta un anello nel quale è inserita una chiavetta in bronzo. I quattro frammenti di *aulos* in osso scoperti nell'area funeraria in Via Japigia e i frammenti della tomba 2 in Via Gorizia sono datati tra la fine del III e l'inizio del II secolo a.C. Più tardi sono invece elementi di *aulos* rinvenuti in Contrada S. Lucia (II-I secolo a.C.)[43]. La mancanza degli altri oggetti che costituivano il corredo funerario non permette di contestualizzare con certezza l'uso di tali oggetti all'interno della sfera funeraria tarantina. Tuttavia, dalla prima sepoltura menzionata proviene anche un orecchino e uno specchio, rinvenimenti che fanno intendere essa fosse una sepoltura femminile: nella pittura vascolare magnogreca raramente personaggi femminili suonano strumenti a fiato nelle scene di banchetto, che sia mortale o divino, e anche la Bellia afferma che gli *auloi* sembrano finora essere attestati in tombe di individui maschili. Riguardo il caso tarantino, tuttavia, pertinenti sono alcuni epigrammi di Leonida di Taranto (320-260 a.C.) in

[41] PINDARO, *Pitiche*, X, vv. 37-40
[42] PLUTARCO, *Questioni Conviviali*, 657a
[43] BELLIA 2012, pp. 105-106

cui sono illustrati momenti di vita di due musiciste: Satira e Melo, «svelte operaie delle Muse» che offrono alle dee l'una «*auloi* su cui le labbra scorrono veloci», l'altra la «la dolce *syrinx*», usata per accompagnare le serenate dei giovani comasti davanti alla porta dell'amata[44]. Sarebbe interessante, con maggiori informazioni sui corredi, riuscire a individuare nel contesto funerario tarantino la frequenza di deposizioni di strumenti a fiato in sepolture femminili e studiare il loro uso e la loro simbologia all'interno della sfera culturale femminile.

Conclusione

Ricostruire scene di vita antica è sempre una sfida difficile, tanto più quando ci si approccia a testimonianze destinate a perdersi come la musica. Eppure, alla luce dell'analisi di questi dati, si può comprendere come le testimonianze per arricchire la conoscenza sulla musica antica, se interrogate, possono fornire interessanti risposte.

Lo strumento musicale all'interno di una sepoltura, proprio perché costituisce un rinvenimento raro e particolare, deve avere un suo significato che, nella maggior parte delle volte, non può concludere nel segnalare la tomba di un individuo che lo suonava. E qualora il defunto lo avesse suonato in vita, che significato gli conferiva? Uno *status* sociale – come membro dell'aristocrazia locale –, e quindi l'appartenenza ad una particolare compagine culturale – che comprende la sua educazione e le attività cui partecipa –, oppure il suo ruolo all'interno della società, durante occasioni pubbliche e/o private. L'oggetto poteva essere stato utilizzato da qualcun altro durante il suo rituale funerario perché denso di significato ultraterreno, o deposto esclusivamente per mero motivo simbolico, senza alcun ricollegamento ad un suo possibile uso.

Le chiavi di lettura sono molteplici, e più i dati a disposizione sono numerosi, o quantomeno chiari e incontaminati, più la ricostruzione può arricchirsi: una ricostruzione che, grazie al contributo dell'archeologia sperimentale, oggi cerca di raggiungere anche l'intangibilità delle antiche note, proponendo riproduzioni fisiche degli antichi strumenti musicali, costruiti facendo fede a tutte le fonti disponibili, per provare a restituirne il suono perso nello scorrere del tempo.

[44] CASTALDO 2010, pp. 141-143

BIBLIOGRAFIA

BÉLIS 1995
A. BÉLIS, *Musica e trance nel corteggio dionisiaco* (trad. it. di *Musique et transe dans le cortège dionysiaque*), in D. RESTANI (a cura di), *Musica e Mito nella Grecia antica*, Bologna 1995, pp. 271-281

BELLIA 2006
A. BELLIA, *Mousiké ad Akragas: Iconografia musicale nel Museo archeologico regionale di Agrigento. Catalogo dell'esposizione di ceramica e coroplastica con raffigurazioni musicali (7 dicembre 2006 – 7 gennaio 2007)*, Agrigento 2006

BELLIA 2003
A. BELLIA, *Immagini della musica ad Akragas fra il VI e il IV sec. a.C.: Iconografia musicale delle ceramiche attiche e magnogreche del Museo archeologico regionale di Agrigento*, Agrigento 2003

BELLIA 2010
A. BELLIA, *Coroplastica con raffigurazioni musicali della Sicilia greca (VI-III sec. a.C.)*, «Bollettino di Archeologia online» I, 2010, pp. 12-19

BELLIA 2012
A. BELLIA 2012, *Strumenti musicali e oggetti sonori nell'Italia meridionale e in Sicilia (VI-III secolo a.C.). Funzioni rituali e contesti*, Lucca 2012

BELLIA 2013
A. BELLIA, *Il corteggio dionisiaco e gli strumenti musicali della trance*, in F. SCIACCA (a cura di), *Esperienza estesica, esperienza estetica, esperienza estatica*, Caltanissetta 2013, pp. 119-128

BELLIA 2014a
A. BELLIA, *Uno sguardo sulla musica nei culti e nei riti della Magna Grecia e della Sicilia*, in A. BELLIA (a cura di), *Musica, culti e riti nell'Occidente greco*, «TELESTES. Studi e Ricerche di Archeologia musicale nel Mediterraneo» I, 2014, pp. 13-46

BELLIA 2014b
A. BELLIA, *La musica e l'infanzia nel mondo antico: fonti scritte e documentazione archeologica*, in C. TERRANOVA (a cura di), *La presenza degli Infanti nelle Religioni del Mediterraneo Antico: la vita e la morte, i rituali e i culti tra Archeologia, Antropologia e Storia delle Religioni*, Roma 2014, pp. 54-71

BELLIA 2017
A. BELLIA, *Tombe di 'musicisti' in Magna Grecia: il caso di Metaponto*, in A. BELLIA, A. DE SIENA, G. GRUPPIONI (a cura di), *Solo tombe di musicisti a Metaponto? Studio dei resti ossei e degli strumenti musicali contenuti nei corredi funerari*, «TELESTES. Studi e Ricerche di Archeologia musicale nel Mediterraneo», III, 2017, pp. 45-98

BELLIA 2018
A. BELLIA, *I rituali funerari e la musica nell'Italia meridionale: nuove considerazioni sulla tomba del "musicista" nella necropoli di Pantanello a Metaponto (V secolo a.C.)*, in C. MALACRINO, S. BONOMI (a cura di), *Ollus leto datus est. Architettura, topografia e rituali funerari nelle necropoli dell'Italia meridionale e della Sicilia tra antichità e medioevo. Atti del Convegno Internazionale di Studi Reggio di Calabria, 22-25 ottobre 2013*, pp. 175-181, Reggio Calabria 2018

BENZI 1992
A. BENZI, *Le forme alternative dei crotali nella Grecia antica*, «Rivista Italiana Di Musicologia» XXVII, 1/2, pp. 3-23

CASTALDO 2000
D. CASTALDO, *Il Pantheon musicale: Iconografia nella ceramica attica tra VI e IV secolo*, Ravenna 2000

CASTALDO 2009
D. CASTALDO, *Musica a Taranto in età ellenistica*, in M. C. MARTINELLI (a cura di), *La Musa dimenticata: Aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica*, Pisa 2009, pp. 271-283

CASTALDO 2010
D. CASTALDO, *Aspetti della cultura musicale a Taranto nell'età di Archita*, in P. DESSÌ, *Per una storia dei popoli senza note*, Bologna 2010, pp. 137- 145

COMOTTI 1991
G. COMOTTI, *La musica nella cultura greca e romana*, Torino 1991

ELIA 2010
D. ELIA, *Tombe con strumenti musicali nella necropoli di Lucifero: aspetti del rituale e dell'ideologia funeraria a Locri Epizefiri*, in L. LEPORE, P. TURI (a cura di), *Caulonia tra Crotone e Locri, Atti del Convegno Internazionale (Firenze 30 maggio-1 giugno 2007)*, Firenze 2010, pp. 405-422

GUIZZI 2002
F. GUIZZI, *Gli strumenti della musica popolare in Italia*, Lucca 2012

IOZZO 2009
M. IOZZO, *Un nuovo strumento musicale nel Museo archeologico di Chiusi*, in S. BRUNI (a cura di), *Etruria e Italia preromana II*, Pisa-Roma 2009, pp. 481-486

PAOLUCCI, SARTI 2012
G. PAOLUCCI, S. SARTI, *Musica e Archeologia: reperti, immagini e suoni del mondo antico*, Roma 2012

PETRETTO 1999
M. A. PETRETTO, *Strumenti e ritmi musicali nell'Anthologia Palatina (6, 51; 6, 64)*, «Sandalion» XX, pp. 117-123

RESCIGNO 2017
C. RESCIGNO, *Il viaggio del tuffatore e i giocatori di dama: breve nota a margine di due tombe campane*, in C. MASSERIA, E. MARRONI (a cura di), *Dialogando. Studi in onore di Mario Torelli*, Pisa 2017, pp. 321-332.

TRUDU 2015
E. TRUDU, *«…multiplicibus modulorum varietatibus sonantes…»: Alcune riflessioni sulla dimensione musicale nel mondo greco e romano*, «Medea» I, 1, 2015, pp. 1-30